

Puisi “Ekfrasistik”

Kata dan Rupa, Sajak dan Benda

GOENAWAN MOHAMAD

Ada sebuah cerita yang terselip di tengah gemuruh Perang Troya, yang kemudian jadi penting dalam perbincangan kesusastraan: menjelang saat pertempuran yang menentukan dalam *Iliad*, Akhiles mendapatkan sebuah perisai pengganti yang diraut sendiri oleh Dewa Hefaestus. Perisai itu perkasa, tapi juga cantik, dan Homeros, sang penyair buta, membuat deskripsi tentang alat perang itu dalam Buku ke-18. Saya kutip dan saya terjemahkan sebisanya:

Yang pertama diciptakannya: sebuah perisai besar dan kokoh,
diraut rapi. Di tepi luarnya, dipasangnya tiga lapis lingkaran yang
berpendar-endar di sinar matahari. . .

Kemudian ditatahnya bumi, dan langit, dan samudra
dan matahari yang tak pernah lelah, dan bulan yang penuh, dan
gugus bintang yang memahkotai angkasa. . .

Dan kemudian diciptakannya dua kota yang elok tempat manusia .
Di kota yang satu, ada pesta dan perhelatan. Cahaya suluh yang
mengorak nyala menerangi malam, dan orang-orang yang
mengiring pengantin
dari rumah mereka, bersama musik perkawinan
terdengar sepanjang jalan. . .¹

¹ Homer, *The Iliad*, terjemahan Robert Fagles (New York: Penguin Books,1991), 485.

Dari sini kemudian dikenal puisi “ekfrasistik”:

Puisi “ekfrasistik” umumnya diartikan secara terbatas: karya sastra yang menggambarkan sebuah karya seni rupa. Saya tak akan membatasinya demikian. Perkembangan puisi dan adanya tradisi lain di luar Yunani Klasik, mau tak mau menghendaki satu pendekatan lain. Dalam percakapan kali ini, puisi “ekfrasistik” saya artikan sebagai puisi yang mendekatkan Kata dengan Rupa.

Di dalamnya, bahasa puisi mencoba “bertaut” dengan penampilan seni rupa. Pertautan itu tentu tak pernah tercapai—bahasa bergerak dalam waktu, seni rupa hadir dalam ruang—tapi dengan itulah puisi mendapatkan suspensinya, dan sang pembaca dengan bebas menyelesaikannya. Bisa juga dikatakan, puisi “ekfrasistik” adalah puisi di mana kata-kata mencoba mendeskripsikan imaji tentang benda, ruang, manusia, seakan-akan hendak memahat atau melukis apa yang terlihat itu—dan dengan itu, membangun persentuhan yang makin intens dengan realitas.

Yang agaknya di sini perlu dilihat: puisi “ekfrasistik” adalah puisi yang mengganggu, bahkan mengguncang, hierarki yang lazim antara Kata dan Rupa, antara mental (atau verbal) dan cerapan visual.

Dalam sejarah Indonesia, Rupa, yang visual, diberi tempat yang penting dan terpaut erat dengan Kata, yang verbal. Kita kenal wayang dan relief candi. Wayang tersusun berderet di sekitar layar, relief terpahat di dinding Borobudur: kata-kata (dari adegan *Bharatayudha* atau perjalanan kerohanian Sidharta Gautama) seakan-akan sudah lama tersimpan dalam kehadiran mereka. Tapi pada dasarnya, sebagaimana dalam wayang dan dalam relief, Rupa tak berdiri sendiri; Rupa ada karena Kata—untuk mematuhi Kata. Rupa-lah yang menerjemahkan Kata, dan bukan sebaliknya.

Hierarki seperti itu juga kita dapatkan—bahkan lebih tegas—dalam percaturan pikiran Yunani Klasik di masa Sokrates, yang gemanya

berlanjut setelah itu. Supremasi Kata atas Rupa dimulai dengan keyakinan akan kemampuan bahasa untuk secara memadai, tanpa bantuan apa pun, mengutarakan dan menerima Kebenaran.

Dalam tradisi Yudaisme dan Islam, bahkan Kata mengharamkan Rupa: gambar, *image*, dianggap sebagai sarana yang menyesatkan. Rupa, yang diproses indra pelihatan, hanya bagian dari kinerja jasmani manusia. Sebaliknya, Kata dianggap merupakan bagian yang wajar bagi sisi yang rohani. Kata, sabda atau firman, memulai segalanya, dan hanya dengan itu Tuhan menyapa manusia.

Kemudian memang terbukti, asumsi dan keyakinan bahwa Kata punya kapasitas yang memadai tak ditopang perjalanan sejarah. Baris puisi Amir Hamzah yang terkenal, “*Aku manusia/Rindu rasa/Rindu Rupa*” dalam puisi “Padamu Jua”, sebenarnya mengungkapkan bagian penting perkembangan peradaban. Meskipun demikian tampaknya tak gampang Rupa menegaskan diri sebagai alternatif bagi Kata.

Dalam *Phaedrus*, Sokrates menyamakan “tulisan” dengan dengan Rupa—persisnya dengan “lukisan”. Tapi dalam pemikiran Sokrates, sebagaimana disampaikan Plato, “tulisan” bukanlah wujud yang ideal dari Kata. Bagi Sokrates/Plato, tulisan adalah sebuah fungsi negatif. Tulisan tak memungkinkan dialog:

“ . . .aku rasa, *Phaedrus*, tulisan [adalah] seperti lukisan. . . . Jika kau tanya mereka satu pertanyaan, mereka akan diam dengan sekhidmat-khidmatnya.²

Tampak bagi Sokates, diam tak membuka pintu bagi dialektika; diam tak akan bisa membawa kita ke Kebenaran.

² Plato, *Phaedrus*, terjemahan Robin Waterfield (), 70. Cek juga, Pierre Destrée dan Fritz-Gregor Herrmann, ed., *Plato and the Poets* (Leiden & Boston: Brill, 2011). Selanjutnya ditulis *Plato and the Poets*.

Tentu saja sikap menampilkan ekspresi nonverbal ini tak sepenuhnya tepat. Kita bisa mengatakan, justru ketika puisi dan lukisan “diam dengan sekhidmat-khidmatnya”, karya itu sebenarnya membiarkan kita, yang membaca atau menatapnya, melanjutkan percakapan. Puisi liris Sapho, penyair perempuan dari abad ke-6 Sebelum Masehi, tak berhenti berbicara kepada generasi-generasi sesudahnya; ia selalu bisa ditafsirkan, atau diajak berdialog, terus-menerus. Sphinx yang sejak ribuan tahun dibentuk dari batu kapur di gurun Mesir, tak henti-hentinya muncul sebagai teka-teki yang menggugah orang mencari jawab.

Tapi bagi Sokrates/Plato, Kata dalam wujud tulisan adalah imitasi yang kesekian dari Ide. Aksara mengandung cacat: ia bagian dari dunia indrawi, bukan dunia *logos* yang mampu berhubungan dengan alam Ide.

Tak cuma itu. Sokrates/Plato juga menganggap karya tulis bisa membuat buah pikiran tak berdaya—terutama bila disusun bukan dalam konsep-konsep yang kukuh. Begitu ditulis, terutama ketika si penulis tak ada lagi, tak ada yang menopangnya. Isi pikiran itu, kata Sokrates, akan “tak punya orang tua untuk melindungi mereka.” Dalam wadah huruf-huruf yang tak punya kekuatan yang kekal, mereka tak sanggup membela diri mereka sendiri.

Sebab itu orang yang bersungguh-sungguh tak mungkin menuliskan pikirannya “dalam air”, kata Sokrates. Pikiran harus berisi pengertian yang kekal, yang tak encer dan mengalir. Orang yang bersungguh-sungguh tak akan menyemaikan kata-kata yang “tak bisa bicara untuk dirinya sendiri atau mengajarkan kebenaran secara memadai kepada orang lain.” Ia akan membangun konsep. Konsep itulah yang merumuskan ide, dan ide itulah dasar hal ihwal di dunia: ide “ke-indah-an” menentukan “indah”, ide “ke-terampil-an” menentukan sifat “terampil”.

Tapi puisi tak bisa menangkap ide itu; puisi hanya bisa mengemukakan benda-benda konkret yang sebenarnya “bayangan” atau “tiruan” atau “inkarnasi” dari ide. Adalah filsafat, seperti kata Deleuze, yang

memproduksi konsep, dengan memakai nalar, dengan mengandalkan *logos*. Seorang pemikir, seorang yang memakai nalar dan berdialektika, adalah seorang yang menanam kata-kata “dengan bantuan ilmu.” Kata-kata itu kukuh dan, menurut Sokrates, dapat membantu melindungi diri sendiri.

Puisi, berbeda dari filsafat, tak dibangun dari konsep-konsep. Untuk meminjam frasa Sokrates, penyair ibarat menuliskan pikiran “dalam air”. Fungsinya hanya “demi rekreasi dan kesenangan.” Tak ada proses ke Kebenaran.

Demikian juga seni rupa. “Lukisan atau gambar, dan imitasi pada umumnya,” kata Sokrates, “terpisah jauh dari kebenaran.” Seni rupa hanya bisa menampilkan yang konkret: di kanvas perupa yang tampak adalah “manusia”, bukan “kemanusiaan”, “si cantik”, bukan “kecantikan”. Di kanvas itu yang kita lihat hanya tindasan dari sebuah ide, bersifat sementara, berubah-ubah, tak pasti. Ia bukan perwujudan Kebenaran, karena ia *contingent*, serba-mungkin, tergantung pada konteks. Rupa—dalam lukisan atau relief—tidak dilahirkan oleh nalar, *logos*, melainkan hasil cerapan indrawi. Dengan kata lain: tubuh.

Saya kutip Sokrates/Plato lagi:

“ . . . kita secara adil meletakkan penyair di tempat perupa. Seperti perupa, kreasinya berada di derajat yang rendah dalam hal kebenaran, dan ia juga hanya berurusan dengan bagian yang rendah dari jiwa manusia.”³

Bagi Plato, pelopor rasionalisme dalam filsafat dunia, “bagian rendah” dari jiwa manusia itu adalah *thymoeides* (dari kata *thymos*), di mana “semangat” dan “emosi” bermula, dan lebih rendah lagi *epithymeikon* (dari kata *epithyma*), di mana “selera” dan “syahwat” berdiam. Keduanya berada di bawah *logistikon* (dari *logos*), sifat rasional, yang paling luhur.

³ Plato, *Republic*, terjemahan by C.D.C. Reeve (Indianapolis & Cambridge: Hackett Publishing Company, 2004), 309.

Sebab itu puisi, bagi Sokrates/Plato, tak akan mengajarkan apa-apa yang berarti. Bahkan harus disingkirkan. Puisi hanyalah kegiatan meniru (*mimesis*), berangkat dari keadaan “kerasukan”, tak sepenuhnya sadar. Atau sang penyair ibarat pancuran “di mana air dibiarkan memancar tanpa kendali.” Ia tak akan konsisten, ia akan sering kontradiktif—bukan bahan yang baik bagi legislator. Seorang penyusun undang-undang tak boleh membiarkan hukum punya arti yang berbeda-beda, dan penyair tak cocok untuk itu.

Pentingnya koherensi berarti juga pentingnya kendali dan struktur, yang hanya bisa diatur dengan kesadaran, dengan rasionalitas. Hal ini pula yang menyebabkan prosa—bentuk yang masih mengandung sifat diskursif, seperti kita dapatkan dalam esai, misalnya—lebih bisa diterima. Dalam Republik Plato, para penyair harus diusir, kecuali yang menulis “lagu puja kepada para dewa dan puji-pujian kepada orang-orang termasyhur”. Mereka yang ingin membela diizinkan dengan syarat “berbicara dalam prosa.”

*

Tampak, ada beberapa bentuk hierarki di sini. Rasio, atau *logos*, diletakkan di atas emosi dan yang jasmani. Ia mengatur semuanya. Kesadaran mengendalikan apa yang di bawah sadar. Prosa, dengan bahasa yang lebih diskursif, diunggulkan ketimbang puisi. Nilai kegunaan diutamakan, sebagai yang menentukan isi dan bentuk ekspresi.

Rancière menyebut tatanan yang didesain Plato itu “rezim etis dalam seni”: imaji-imaji artistik dinilai berdasarkan manfaatnya bagi masyarakat. Saya menyebutnya “tata ke-berarti-an”. Kata dan Rupa diterima jika punya “arti” (*meaning*) yang bisa dikomunikasikan, dan sekaligus jika makna itu punya “arti” (*significance*) dalam masyarakat.

“Tata ke-berarti-an” itulah yang jadi asas Platonis. Ia muncul kembali di masa Stalin, dalam doktrin “Realisme Sosialis”, dan dalam varian lain

kekuasaan Republik Islam di Iran atau di Kerajaan Arab Saudi. Secara lebih sporadis, ia muncul di pelbagai bentuk.

Dalam tata ke-berarti-an, juga hierarki berlaku. Dalam doktrin “Realisme Sosialis”, misalnya, Kata dan Rupa diletakkan dalam pengawasan doktrin, atau pedoman, atau formula, yang dijaga oleh satu lapisan elite. Di zaman Stalin di Uni Soviet, pengarang diumpamakan sebagai “insinyur jiwa manusia”, dan itu mengisyaratkan bahwa pembaca pada hakikatnya tak setara dengan penulis. “Kesadaran ideologis” sang seniman dianggap menentukan semuanya.

“Realisme Sosialis” ditinggalkan pada pertengahan 1960-an setelah Stalin meninggal dan negeri-negeri sosialis menggerakkan “destalinisasi”. Tapi problem Kata dan Rupa dengan kekuasaan tak berhenti.

*

Di zaman ini, Kata dan Rupa berada dalam posisi genting. Kata dan Rupa, sebagaimana benda-benda, tak henti-hentinya terancam diubah menjadi sekadar bagian dari teknologi. Ilmu-ilmu, yang aktif dan inovatif, sedang mengibarkan prestasinya: membuat *artificial intelligence*, menemukan teori baru tentang alam semesta, menemukan cara kloning manusia. . . . Tapi pada dasarnya ilmu adalah hasil pemikiran yang memanipulasi benda-benda dan mengendalikan Kata dan Rupa. Benda-benda hanya disikapi sebagai obyek pada umumnya; apa yang unik, apa yang singular, apa yang enigmatik dan liar di dunia benda-benda diabaikan. Rupa dan Kata ditertibkan dan dinetralisasi.

Pada saat yang sama, kita juga hidup di zaman ketika benda-benda makin mendesak sebagai komoditas—barang dagangan yang berpusar di pasaran. Di lalu lintas jual-beli itu, ada yang seakan-akan lepas dari kendali manusia sehari-hari: nilai. Nilai itu terjadi seakan-akan bukan manusia, bukan “saya”, yang menentukan. Bahkan sebaliknya.

Di kehidupan sekarang, melalui posisinya sebagai komoditas, benda-benda itu bisa mengubah atau membentuk hubungan antar manusia—bahkan bisa mengubah manusia.

Terhadap itulah puisi dan seni rupa tampak hadir sebagai sesuatu yang lain: keduanya mendapatkan sumbernya dari, untuk memakai kata-kata Merleau-Ponty, “jalinan makna yang masih kasar, liar”, *la nappe de sens brut*—sesuatu yang selamanya terancam hendak ditata, direduksi, diurai dan dipakai oleh “aktivisme” dunia modern.

Dengan demikian kesenian menjadi antitesis terhadap hegemoni nalar yang menghidupkan ilmu-ilmu. Terutama seni rupa. Melukis adalah sebuah interaksi di mana “memandang” bukanlah menangkap dunia luar dengan pikiran. “Memandang” dengan sendirinya melibatkan tubuh. Pelukis “membawa tubuhnya bersamanya”, kata Paul Valéry sebagaimana dikutip Merleau-Ponty. Indra visual dan tangan yang melukis adalah perpanjangan tubuh yang akrab dengan benda-benda, yang hidup dalam dunia benda-benda, yang konkret, beraneka ragam, tak terduga-duga.

*

Puisi “ekfrasistik” lahir dalam semangat itu. Ia juga sebuah alternatif. Sajak-sajak Rilke pada paruh kedua abad ke-19, yang disebut *Dinggedicht* (“sajak benda”) adalah salah satu contohnya.

Sajak-sajak ini ditulis sejak pertemuan Rilke yang akrab dengan Rodin, sang pematung, pada 1902. Di sekitar masa itu pula Rilke terpesona kepada kanvas Cézanne. Benda-benda yang muncul dari pahatan Rodin pada batu dan kuas-dan-kanvas Cézanne ia serap, ia terima, bukan sebagai lambang dari sesuatu yang lain. Seperti benda dan hewan dalam sajak-sajak *Neue Gedichte* (patung Apollo, macan kumbang, angsa. . .), alam benda itu bukan simbol-simbol, melainkan

“fenomena”; sang penyair datang menyentuh dan memasuki benda-benda itu tanpa kategorisasi, tanpa rumus, mirip seorang fenomenolog yang mengikuti Husserl datang “ke bendanya sendiri”. Dan seperti dikatakan Husserl, ia “membiarkan matanya yang melihat bicara.”

Rilke selamanya dekat dengan seni rupa—bahkan seakan-akan percaya bahwa Kata dan Rupa bisa saling menerjemahkan. Pada 1896 ia menulis resensi tentang sajak-sajak Hans Benzman dengan mengatakan, “Sajak-sajak ini aku namakan lukisan dalam arti yang sebenarnya” dan tentang kanvas Hermione von Preuschen: “Ia melukis sajak-sajaknya yang menakjubkan. . .Di depan gambar-gambar ini, kita bertanya kepada diri sendiri: adakah sajak ini sebuah lukisan atau lukisan ini sebuah sajak?”

Und wie dein Wille ihren Sinn begreift,
lassen sie deine Augen zärtlich los. . .

Sajak-sajak Rilke sendiri, seperti halnya seni rupa, adalah pernyataan simpati yang diam kepada benda-benda. Tapi di sana kata-kata tak hendak menggambarkan perasaan “aku-penyair”; puisi itu mengutarakan apa yang hadir di depan mata dan membiarkannya mengungkapkan dirinya sendiri.

Macan Kumbang

Di Kebun Binatang Jardin des Plantes, Paris

*Matanya lelah, kerangkeng itu
Mengepungnya berulang kali, dan ia tak sanggup lagi.
Baginya seakan ada seribu jeruji.
Dan di balik seribu jeruji: tak ada dunia lagi.*

*Langkahnya pelan, tapi perkasa, berputar
Pada lingkaran itu-itu juga.*

*Seperti tarian gagah di pentas tengah
Di mana hasrat berhimpun—dan hasrat tertegun.*

*Terkadang terangkat, tanpa suara,
Tirai anak mata, dan sebuah gambar masuk, merasuk
Sampai ke otot tungkai yang membisu—
Nusuk ke jantung, lebur, menyatu⁴*

Dalam sajak ini, praktis tak ada jejak subyektivitas—tak ada “aku”—dalam memandang dan melukiskan kembali si macan kumbang. Tiap bagiannya seakan-akan membiarkan mata berbicara sendiri. Kesadaran penyair, posisi mentalnya, seakan-akan pasif. Justru yang visual yang menjangkau ke tiap lekuk dan liang. Kata, yang lazimnya dibebani arti, bertaut dengan Rupa yang tanpa arti, tanpa kerangka *a priori* apa pun. Sebaliknya Rupa muncul, atau setengah muncul, bersama prosesnya sendiri.

Kita dapat membaca dua sajak ini seakan kita melihat karya fotografis:

Stanza

Ada burung dua, jantan dan betina
hinggap di dahan.
Ada daun dua, tidak jantan tidak betina
gugur dari dahan.
Ada angin dan kapuk, dua dua sudah tua
pergi ke selatan.
Ada burung, daun, kapuk, angin, dan mungkin juga debu
mengendap dalam nyanyiku.⁵

—Rendra (1935-2009)

⁴ R.M. Rilke, *The Best of Rilke*, terjemahan Walter Arndt (Hanover & London: University Press of New England, 1989), 69.

⁵ Rendra, *Empat Kumpulan Sajak* (Jakarta: Pustaka Jaya, cet. ke-6, 1990), 62.

Pagoda

belum timbul matahari
bayang gunung
tak jatuh ke mari
sepi terpencil
di puncak tinggi
berbalut kabut
gambaran masa silam
telah berakhir⁶

—Amarzan Ismail Hamid.

Di bawah ini satu tamasya yang imajinatif, seperti sebuah pentas besar, bertolak dari Kitab Kejadian:

Hawa

Baiklah kita khayalkan bahwa perempuan itu ada dan ular itu ada dan taman di Eden itu ada. Dan seperti Tuhan, kita mulai meletakkan segala sesuatu pada tempatnya:

1. sebutir matahari untuk menandai timur.
2. sebatang sungai bercabang empat: Pison, Gihon, Tigris, dan Eufrat,
3. beberapa pepohonan yang baik untuk dimakan buahnya,
4. beberapa ekor burung, sepasang rusa, sepasang babi, seekor ular,
5. seorang perempuan,
6. sepokok pohon kehidupan,
7. sepokok pohon pengetahuan tentang yang baik dan yang jahat

⁶ Koleksi pribadi, dari naskah yang belum diterbitkan.

Separuh bulan telah disiapkan di sisi. Dan beberapa bintang seperlunya. Di panggung yang sempit ini tak banyak yang bisa kita jejakkan dan jajalkan. Kedua pohon itu mengisi banyak sekali ruang, kita hanya bisa menyisipkan hari yang tak utuh dan sebuah malam yang miskin.⁷

—Avianti Armand

Sajak-sajak di atas, “ekfrasistik” sepenuhnya, menghadirkan dengan kuat yang visual; bahkan sedikit sekali kejutan verbal baik dalam bunyi maupun kosa kata. Tak ada gerak ke arah sebuah konklusi, dan hampir tak ada yang menyugestikan sebuah tema atau sebuah pesan; baris-baris, dengan kalimat yang lugas, subtil dan menahan diri. Penyair dan pembaca tak mengambil alih panggung.

Rilke pernah menulis tentang karya Cézanne yang, sebagaimana Rodin, sangat dikaguminya—dan mungkin itu mencerminkan watak “ekfrasistik” yang mendasar: “Lukisan adalah sesuatu yang berlangsung di antara warna-warna, di mana kita harus sepenuhnya membiarkan mereka sendiri, hingga mereka rampung”. Dalam keadaan itu, siapa pun yang campur tangan, mengatur dan memasukkan pertimbangan manusia, kepintarannya dan ‘ketangkasan intelektualnya’, berarti merintangai lukisan itu.”

“Ketangkasan intelektual” dalam hal ini sama dengan kegairahan untuk menempatkan benda-benda sebagai problem, dan menempatkan “aku” manusia sebagai penakluk. Kolonisasi terhadap benda-benda itu, terhadap “liyan”, terhadap yang berada di luar diriku, mungkin yang perlu diingatkan kembali di zaman ini.

01 April 2016

⁷ Avianti Armand, *Perempuan yang Dihapus Namanya* (Jakarta: ,a publication., 2010), 12.